A Música elabora o medo, o ódio e o afeto em *Children of God* de Kareem Mortimer

Music makes fear, hate and affection in Children of God by Kareem Mortimer

Jorge Israel Ortiz Vergara
Mestre em Práticas Interpretativas (2013) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO.
jorge_ortiz77@yahoo.com.br

08

Resumo

O longa-metragem *Children of God* (2009) de Kareem Mortimer retrata a homofobia nas Bahamas. Várias histórias paralelas envolvem certa família religiosa e as práticas homossexuais masculinas de alguns de seus membros. Eu analiso o*uso* da música extra-diegética de Nathan Mathew David e depois discuto aspectos relacionados ao amor e ao amor romântico: 1) na seção de apresentação do longa-metragem (1:00), a música sustenta as imagens de tramas distintas; 2) na última parte da sequência final do longa (1:35:55), a música relaciona e reforça o sentido das imagens; 3) na cena onde os personagens principais dançam em silêncio (58:52) mas o receptor ouve música.O filme ilustra a força da opressão social e sua reprodução. É o triunfo do medo quando as estruturas da educação não permitem ao sujeito manipular seus pensamentos e sentimentos, essa adequação ao mundo é a imagem que o estético deveria ser capaz de expor e desestabilizar, a ocultação do ódio irracional em práticas e sentimentos naturalizados.

Palavras-chave: *Children of God*. Kareem Mortimer. Homofobia. Homossexualidade. Musicologia.

Abstract

Kareem Mortimer's *Children of God* (2009) portrays homophobia in the Bahamas. Several parallel stories involve a certain religious family and the male homosexual practices of some of its members. The fear of the homoerotic reaches a certain social group in its entirety. I analyze the use of extra diegetic music of Nathan Matthew David and later I discuss aspects related to the love and the romantic love: 1) in the presentation section of the feature film (1:00), the music supports the images of different frames; 2) in the last partof the final sequence of thefilm (1:35:55), the music relates and reinforces the direction of the images; 3)

in the scene where the main characters dance in silence (58:52) but the receiver hears music.

The artistic elaboration of Children of God points out the affective relations between men. The film illustrates the power of social oppression and its reproduction. It is the triumph off ear when the structures of education do not allow the subject to manipulate the irthinking and feelings, this adaptation to the world is the image that the aesthetics hould be able to expose and destabilize, the concealment of irrationalhatred in naturalized practices and feelings.

Ker-words: *Children of God*. Kareem Mortimer. Homophobia. Homosexuality. Musicology.

Produtor de filmes das Bahamas, Kareem J. Mortimer dirigiu e escreveu o longa-metragem *Children of God* (2009). O filme ganhou 18 premiações e é uma das primeiras películas do Caribe a abordara homofobia e a homossexualidade. Retrata-se como o medo do homoerótico atinge determinado grupo social na sua inteireza.

Várias narrativas envolvem certa família religiosa e as práticas homossexuais masculinas de alguns de seus membros. O romance inter-racial e gay de dois jovens, Johnny e Romeo, cruza-se com o matrimonio problemático entre Lena e Ralph, este último é pastor em campanha homofóbica e tem práticas homossexuais disfarçadas. A história centra-se em três figuras: Johnny, branco e com problemas pessoais com seu pai; Lena, cristã em campanha homofóbica nas ilhas cujo marido lhe transmite doença venérea, e surgem problemas de relacionamento, porque Ralph a acusa de traição; e Romeu que é negro e espera esquivar o

casamento heterossexual que a família ambiciona para ele. O filme mostra a internalização da homofobia no ambiente cristão e conservador nas ilhas Bahamas (NIXON, 2011, p. 159). Angelique Nixon alega que faltou a representação de outras minorias sexuais, pois estas estiveram presentes ao longo do tempo nas ilhas, e que o filme apresenta mulheres com muito pouca variação de pessoalidades, o que não acontece com os personagens masculinos. Esses aspectos não foram considerados nesta análise.

Parte do objeto de análise é o *uso* da música extra-diegética de Nathan Matthew David: 1) na seção de apresentação do longa-metragem (1:00), a música sustenta as imagens de tramas distintas; 2) na última parte da sequência final do longa (1:35:55), a música relaciona e reforça o sentido das imagens; 3) na cena onde os personagens principais dançam em silêncio (58:52) mas o receptor ouve música.

Uso a ideia de reforçar o sentido das imagens através do conceito de "complementation" de Claudia Gorbman. Para ela a música não tem o mesmo sentido que a imagem; e a relação entre esses aspectos interpreta-se mediante o modelo metafórico: ou a música se adapta á imagem ("conformance"), ou música a reforça ("complementation"), ou a música a contesta ("contest") (2004, p. 18); a música tem o poder de envolver o espectador nas cenas, a música ajuda a suturar (preencher) o sentido da imagem (GORBMAN, 1987). Se as imagens e os diálogos são interpretáveis sem fundo musical, seja porque a música não existe em determinada seção ou porque se pode abstrair quando existe, a música que acompanha as cenas tem a capacidade de evocar a intensidade dos sentimentos ou sensações.

No primeiro momento, a música é formada por motivos rítmicos e fragmentos melódicos que se sobrepõem uns aos outros sem que nenhum tenha preponderância clara sobre os demais (Figura 1):

utilização de notas longamente sustentadas (mecanismo utilizado em grande parte dos momentos onde há música composta[1]), repetição de fragmentos rítmicos, desenhos melódicos feitos com intervalos diatônicos pequenos (muitas terças e segundas), e harmonia sem grande elaboração ou surpresas. A música é o resultado da soma das partes e nenhuma delas parece ter preponderância. Esta maneira é comum à grande maioria das intervenções da música de David.

Figura 1[2]:



1 Este termo tenciona nomear a música composta especificamente para o filme, e não a música pré-existente que acompanha outras seções.

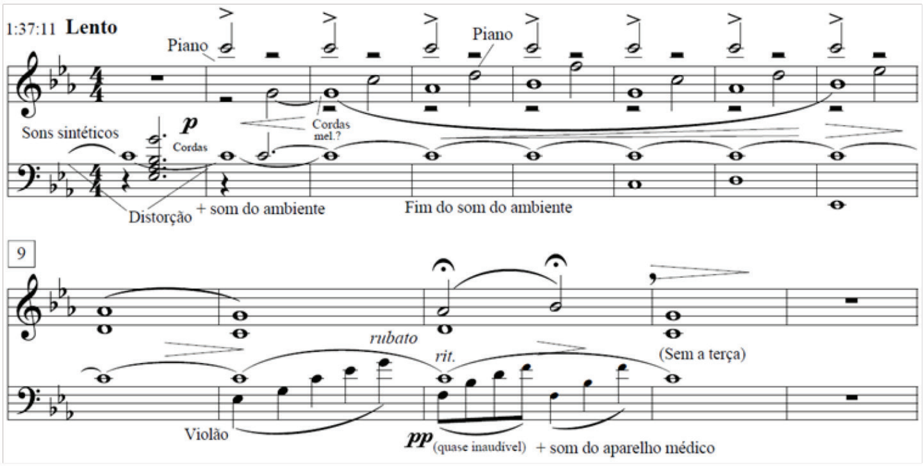
2 Todas as partituras foram feitas pelo autor deste artigo. São reduções do material sonoro ouvido diretamente do vídeo.

Nos momentos iniciais a música pode ser descrita como tendo caráter trágico (notas sustentadas, tom menor, a insistência nas mesmas notas), e esse caráter reforça as imagens das grandes tramas do filme: Johnny deita com alguém que ele não aprecia, Lena se olha no espelho doente, Romeu dorme com um estranho, vozes homofóbicas saem da televisão, Ritchie (parente de Lena) se separa da sua esposa, etc. A relação entre essas cenas não é inteligível por si mesma, mas, se o filme não tivesse música isso poderia ser compreendido ao longo do filme. A música é utilizada como elemento de ligação, cria o sentido de união e sugere a tristeza para as imagens desconectadas, mesmo que essa emoção seja vaga em relação às cenas da tela. Quando Johnny chora (1:30, Figura 1) junto a música extra-diegética, a voz do comentarista de televisão diz frases homofóbicas[3]. Mas é no desenrolar do filme que se percebe a empatia do diretor com os personagens homossexuais.

Quando, após ouvir o discurso homofóbico,Purple quer conversar com Johnny (0:38), este não deseja fazê-lo.Em outro momento do filme, o pastor Ralph parece querer mais que sexo do seu relacionamento com Purple, mas este responde que não vai se comportar como menina. Purple não quer conversa nem namoro com Ralph, e lhe pede que faça logo o que veio fazer,penetrá-lo (32:03).Johnny não aceita o afeto de Purple porque este tem atitudes homofóbicas em público. Mas no caso de Purple em relação a Ralph, não fica claro se Ralph paga para ter sexo com Purple, ou se Purple percebe Ralph como a pessoa com a qual a única coisa possível é ter prazer.

3 No material de imprensa para a divulgação do filme se escreve que foram utilizadas imagens reais (a partir de 3:38) da "histeria em massa" que divide as pessoas nas ilhas do Caribe (MERCURY RISING MEDIA, s.d.).

Figura 2:



Para sublinhar o argumento da análise, inverti a ordem cronológica das seções, a segunda seção ocorre perto do fim da película e a terceira se localiza na aproximadamente no meio. Na segunda seção o uso da música é semelhante ao uso na cena inicial, embora a música seja outra. A sucessão de imagens inclui Johnny no chão da calçada após ser esfaqueado, Purplemuito amargo enquanto anda na rua após agredir Johnny, Romeu sozinho enquanto aguarda Johnny, Lena e Ralph no jantar familiar obrigatório, Ritchie que vai embora sozinho, pois seu casamento falhou, o pai de Johnny mexe nos pincéis do filho e Johnny na cama do hospitalno momento da morte. Todas as imagens remetem a histórias relacionadas pela opressão homofóbica. A função da música é reforçar a narrativa do filme com o sentimento do trágico (Figura 2): o tom menor, as notas sustentadas, a precisão rítmica dos agudos do piano.

No terceiro momento selecionado, a música implica a si mesma: quando Johnny e Romeo dançam (59:00 até 1:01:00) não há música dançante no quarto. A música soa fora do ritmo da dança mostrada na

tela, não tem nenhuma figuração rítmica que possa ser relacionada ao movimento dos atores (Figura 3 e 6). O espectador ouve a música que acompanha a cena, essa música não é dançante e não está no cenário (é extra-diegética[4]).

Figura 3:



O material sonoro muito simples, a nota sol dos compassos 7 e 8 da Figura 3, cria o efeito de profundidade: dois rapazes seminus dançam afetuosamente. É simples do ponto de vista musical, mas a interpretação supõe que o ouvinte domine a tradição musical para que seus efeitos possam ser reconhecidos (mesmo que intuitivamente), por exemplo, a instabilidade tonal da nota sol (como parte do IV grau do tom de SibM)[5].Com arranjo musical distinto, a música dos compassos 1 a 5 da Figura 3 foi usada quando Johnny coloca o cobertor sobre Romeu (37:55). A utilização é muito parecida, sobretudo pelo caráter calmo da

4 O som dos mosquitos indica que há mosquitos dentro da imagem apresentada, assim como os sons da fala provêm dos personagens. O termo "extra-diegética" indica que o piano ou o violino não são ouvidos pelas personagens no interior da ficção artística, só pelo receptor do filme; esse é o sentido de dizer que não estão no cenário.

5 Os ideais estéticos não possuem relação direta com a percepção musical, mas a experiência musical é crucial para interpretar ou decifrar os produtos musicais ou que envolvem música (COOK, 1990).

cena que enfatiza o cuidado de Johnny com Romeo. O acorde completo do compasso 9 da Figura 3 (e da Figura 6)corresponde ao momento em que Johnny apoia seu rosto no corpo de Romeu; a calma e a suavidade da música acompanham o repouso íntimo dos rostos dos amantes, chegam a sugerir que é o final feliz do filme: a imagem dos dois jovens ao se abraçar lenta e suavemente supõe teor religioso, reverente, quase conclusivo.

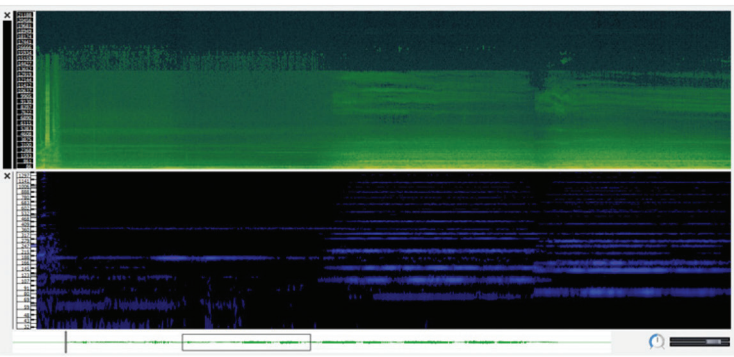
Para o Laughlin (2010), o filme retrata a intersecção de sexualidade e raça nas Bahamas: a cor branca é percebida como pervertida (homossexual), e a negra não. Romeo tenta dar a mão a Johnny (23':24"; 30':30") em sinal de companheirismo, mas este repele o gesto: a pessoa branca e educada (Johnny é pintor e estudante universitário) desconfia da pessoa negra que anteriormente se envolveu em pequenos furtos (23':33"). A reconciliação nacional associada às mãos dadas no sonho de Johnny aparece no final do filme, na cena do sonho. Mas o racismo não ganhoudetalhes ao longo do filme. Antes de morrer Johnny sonha que sobrevive, nesse momento Romeu lhe estende a mão, e o filme termina com os dois jovens de mãos dadas no paraíso imaginário da vítima.

Figura 4: 1:39:56



O efeito das respirações e o ruído do ambiente dos compassos 1 a 8 da Figura 3 são destacáveis, pois o barulho dos mosquitos e o som do ambiente é ouvido de maneira que, quando acabam, os jovens se abraçam e imediatamente ouve-se o acorde. O acorde é preparado pelos crescendos, decrescendos e efeitos eletrônicos da nota sol nos compassos 7 e 8. Os efeitos destacam o encontro amoroso – quando Johnny finalmente apoia seu rosto no corpo de Romeu – e o comentário musical sobre ele (o compasso 9 da Figura 3) correspondeao aumento de traços nas imagens da Figura 5. No momento no qual os rapazes se abraçam, a música que não está no cenário ganha força. O efeito é produzido pelas notas que preenchem maior gama de vibrações associado ao fim do ruído do ambiente. Esse uso reforça a música como elemento de descrição ou explicação emocional das imagens. Não existem alusões a nenhuma atividade sexual, os gestos e a música são explicados melhor com palavras como afeto ou erotismo. A homofobia associada à certa forma de sentir a religiosidade das cenas iniciais não impede que se possa perceber a cena dos amantes homoeróticos vertida em termos como afeto ou amor romântico (em vez de sexo, hedonismo ou prazer).

Figura 5:



Início do compasso 9 da Figura 3

Spectrogram e Melodic Range Spectrogram do Sonic Visualiser

A lentidão e a normalidade harmônica da música, a mesura dos crescendos e decrescendos das cordas, a suavidade das pausas entre as frases musicais, o espaço sonoro (as respirações enormes), a doçura dos sons sintéticos que imitam a voz e a respiração humana, a delicadeza das notas dedilhadas do violão, a iluminação sobre os corpos dos jovens por cima do fundo sombrio do cenário, primeiramente o diálogo tímido e depois o silêncio entre os jovens e os movimentos lentos da câmera sobre seus corpos de cores diferentes se abraçando evocam a ideia de espiritualidade e ternura. Os termos religiosos –*Children of God* – para indicar a afeição homossexual e o uso da música expõe a empatia do diretor por aquilo que seus personagens representam.

Équestionávelque a exposição da homossexualidadenecessite utilizar apenas as maneiras do amor romântico para se fazer sensível e inteligível. Pode-se interpretar a música como instrumento do poder[6] ou metáfora de emoções[7].A música enquanto instrumento de comunicação e dominação é a narrativa que gera empatia pelos agentes (talvez em termos de correção política),a sensibilidade induz o receptor àidentificaçãocom os protagonistas, a experimentar emocionalmente a relação homoerótica atravessada pelo afeto terno e religioso. Como metáfora, a cena e sua música não enfatizamo binarismo homossexual/heterossexual, mas a suposta liberação sexual moderna (século dezenove), amor versus sexo.

6 “signos de comunicação são, indissociavelmente, instrumentos de dominação” (BOURDIEU, 2011, p. 57). Os aspectos musicais, mesmo quando percebidos como irracionais, emocionais ou artísticos, precisam ser pensados como parte da construção social, discursos que de forma indireta apresentam ideias e sentimentos à respeito da realidade social.

7 “A música não é uma linguagem que descreve a forma na qual a sociedade parece ser, porém é expressão metafórica dos sentimentos associados à maneira na qual a sociedade realmente é. A música é o reflexo e a resposta às forças sociais, e de forma especial às consequências da divisão do trabalho na sociedade” (BLACKING, 1974, p. 104).

Figura 6: 59:59



O argumento de Beatriz Preciado investe nas ideias de Michel Foucault em *História da sexualidade I*, onde se diz que a incitação ao discurso sobre sexo é parte do dispositivo da sexualidade, dispositivo inventado no decorrer do século dezenove: o poder produz corpos e desejos(PRECIADO, 2009, p. 136).Os saberes da história da medicina existem além das pesquisas de Foucault. O tema da invenção do sexo tem variações feitas a partir de dados e autores distintos. Foucault estudou a sexologia e a psiquiatria do século dezenove, por outro lado, Thomas Laqueur investigou especificamente a produção dos anatomistas entre 1600 até 1800,os textos médicos que descrevem o corpo humano. Laqueur alega que existiram pelo menos dois grandes modos de ler o corpo:**1)**o modelo do sexo único, neste modo o masculino é a versão definitiva e madura do humano, e o corpo feminino é interpretado como a versão inferior ou infantil do modelo masculino; no século dezesseis havia "um corpo canônico e esse corpo era macho" (2001, p. 16, 89, 91); **2)**no modelo dos dois sexos há dois tipos de corpos, o dimorfismo sexualé explícito: "No final do século XVII e ao longo

do século XVIII a ciência passou a considerar, em termos aceitáveis à nova epistemologia, as categorias 'masculina' e 'feminina' como dois sexos biológicos opostos e incomensuráveis" (2001, p. 193-194). Entre outros aspectos, ele mostra como a partir de certo momento as antigas descrições da genitália feminina com os termos da genitália masculina tornaram-se progressivamente inconvenientes, e os médicos tiveram que desenvolver linguagem específica para falar da genitália feminina; Laqueur argumenta que "vagina", "útero", "vulva", "trompas de Falópio" ou "clitóris" são termos e conceitos que "não encontram equivalentes na Renascença" (2001, p. 120).

Os saberes médicos e sociais são construídos, e envolvem o corpo e a relações afetivas e sexuais desses corpos. Pelo prisma de Foucault[8] ou Preciado, a liberação sexualcorresponde à produção de práticas e discursos, não a meralibertação da repressão. Assim, a idealização do amor pode reproduzir o senso comum de determinado momento. O que a argumentação de Laqueur soma a presente discussão é que certaforma de lugar comum acredita que o padrão binário homem versus mulher espelha a relação busca-por-sexo versus procura-por-amor, essa forma é "a exata inversão das noções do pré-iluminismo que, desde a Antiguidade ligava a amizade aos homens e a sensualidade as mulheres (2001, p. 15). Se ideias machistas podem parecer tão inquestionáveis e evidentes, é impressionante notar como tais ideiaspossuemvariaçõesem outros lugares e espaços temporais, mas com outro conteúdo.

Porque as imagens estereotipadas do humano podem se reproduzir no tempo através de renovação do seu conteúdo, é necessário compreenderque a visão de que o amor é melhor do que o sexo, ou de outra forma, que o relacionamento é mais importante que o sexo anônimo ou casual, implica certa visão da realidade obstinada em excluir

8 A diferença entre a "hipótese repressiva" e a tese do poder produtivo (FOUCAULT, 1988, p. 15, 67).

outras formas de experiência (EDELMAN, 2004, p. 22, 24-25).Eu não argumento assim porque *Children of God* aponte isso, mas porque o tema dos direitos dos gays, lésbicas e transexuais, ou o tema do casamento gay é foi rapidamente apropriado pelas autoridades e pela mídia. No caso dos Estados Unidos, se observa que se o movimento gay surgiu fruto de confronto direto com os valores e instituições estabelecidas, e por sua vez, a *teoria queer* pretendia criticar o tom de acomodação que os discursos da militância gay adquiriram com o passar do tempo, é necessário chamar a atenção ao desprezo que existe pelo aspecto material do corpo: pelas práticas sexuais anômalas e dissidentes, mas também da incapacidade fruto de treino etnocentrado paraque o sujeito não tenha prazer com corpos com formatos e traços anormais, de diferente etnia ou classe social, idosos, doentes, racializados ou semelhantes. Nas conclusões do estudo sobre o preconceito, Theodor Adorno alega que o sujeito preconceituoso tem dificuldade em gostar de coisas distintas daquelas que ele já gosta; e que essas formas não podem ser enfrentadas com a ideia de que o preconceito se encontra apenas na mente do indivíduo, pois as estruturas preconceituosas ("potentiallyfasciststructure") são estruturas sociais (1950, p. 973-974, 975).

É possível aprender a gostar de objetos dissimiles:para aprender a gostar de corpos construídos como acima do peso ideal ou idosos é necessário mecanismos de incitação do desejo, assim como existem tais mecanismos para estimular a compra de produtos de consumo, de estilos de vida, de opção religiosa ou candidatos políticos de qualquer espectro. Produzir desejo por corpos construídos socialmente como anômalos e práticas fora dos padrões é questão de ética e estética, é certo modo de enfrentar o autoritarismo e etnocentrismo da má educação.

No que diz respeito ao amor romântico na terceira cena comentada (Figura 6), os sons e gestos capazes detraduzir o sexo estão ausentes.O medo da materialidade ou condição humanase reproduzatravés dos

sons e gestos que interpelam pela conversão ao sublime.O desejo entre homossexuais não deveria ser apenas sexual, exige a composiçãode algosuperior, o amor.Mas, aforça de contestação da cena tem relação direta com a imagem dos dois homens se abraçando de maneira afetuosa, terna ou feminina. Subverte a percepção da violência masculina, violênciaobservada como manifestação quase essencial nas construções a respeito damasculinidade nos mais variados lugares e épocas.

No pensar de autores de diversas áreas, a violência associada à construção do masculino é percebido como afinidade quase universal. Desse ponto de vista, a violência corresponde à agressividade do guerreiro, assim "o mimetismo dos homens é um mimetismo de violências. De violência inicialmente contra si mesmo. A guerra que os homens empreendem em seus próprios corpos é inicialmente uma guerra contra eles mesmos". Se a agressão vai ser direcionada a terceiros, o sujeito deve aprender a controlar-se: "exorcizar o medo agredindo outro e gozar dos benefícios do poder sobre outro é a máxima que parece estar inscrita no frontal de todas essas peças [de iniciação masculina, 'casa-dos-homens']" (WELZER-LANG, 2001, p. 463, 464). Bourdieu se expressa de forma parecida:

> É esta [virilidade] que leva, paradoxalmente, ao investimento obrigatório por vezes, em todos os jogos de violência masculinos, tais como em nossas sociedades os esportes, e mais especialmente os que são mais adequados a produzir os signos visíveis da masculinidade e para manifestar, bem como testar, as qualidade ditas viris, como os esportes de luta (BOURDIEU, 2011, p. 66).

O que pode significar ser homem é conjunto de ideias fruto de construção social. Pensar a certa questão fora de seu contexto específico impede interpretar apropriadamente os problemas: "A virilidade, como se

vê, é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo" (BOURDIEU, 2011, p. 67). Surge a tese de que homens femininos ou delicados são mais assustadores e provocadores em relação a essa crença do que a imagem dos homossexuais praticando sexo em privado de forma mais ou menos selvagem. Aacuidade dos produtos culturais se relaciona com sua distância em relação ao pensamento estabelecido, e não com suas qualidades autônomas. Isto não significa que a maior ou menor competência dos aspectos técnicos não sejam perceptíveis ao público, mas que, o que vai ser percebido como relevante, diz respeito à maneira como certo produto artístico consegue transmitir sua diferença em relação à forma de pensar ou de fazer de seu entorno histórico.

Max Horkheimer valorizou o amor romântico pelo componente de contenda social. O amor romântico se originou em certa formação social e histórica, e se transformou em fenômeno social capaz de levar o indivíduo à "oposição" ao social e em casos extremos, a romper com determinada sociedade ([1936] 2003, p. 87). Por isso tem significado, não pela mera coisificação da ideia de amor, de virtude ou qualquer outra, nem pela aceitação a crítica da associação entre sexualidade e ternura. A questão não é o desejo de buscar o novo por si mesmo, ou a pretensão de encontrar a verdade, ou a procura da contestação sem uso da razão. O problema é que a prática do mal ou da dominação pode utilizar qualquer discurso: se não é possível criticar e elaborar sobre aquilo que se pratica e se fabrica como bom e justo, então se pode exercitar maldade em nome da justiça.

Autores associados à teoria *queer* propõem que a construção da homossexualidade écrítica para a formação da masculinidade: a homofobia, a homossociabilidade e a homossexualidade não são campos

excludentes[9], pois as pessoas atravessam e são atravessadas por práticas e discursos que não são classificáveis como tendo apenas um aspecto principal. O medo do afeminado, homoerótico ou homossexual[10] gera a produção dos sujeitos de determinada forma em determinada época e lugar, mas também significa que o próprio sujeito do estigma interioriza o estigma e o reproduz: "Não existe homossexualidade sem homofobia" e "o desejo não é reserva de verdade, mas é dispositivo construído culturalmente, modelado pela violência social, os incentivos e as recompensas, também pelo medo a exclusão"[11] (PRECIADO, 2009, p. 160, 164, tradução nossa).

O sujeito que discrimina em determinado lugar social pode ser o paciente em outro lugar. É necessário discernir que aspecto de terminada música sublinha, e quais as ideias centrais que são utilizadas para moldar ou ensinar os indivíduos a adaptarem-se à sociedade. O grau de conhecimento desse molde permite ao sujeito atuar com maior ou menor desenvoltura. O uso da música no filme permite fabricar o sentido de unidade nas imagens que no primeiro momento correriam o risco de ser percebidas como não-relacionadas, e reforça a descrição em que a homofobia afeta todo o grupo social onde ela é acreditada. O caráter trágico da música é a descrição do sentimento que o diretor do filme propõe para o espectador em relação às imagens, é a maneira de criar identificação em relação aos personagens. A incapacidade de ter referente direto e claro em qualquer circunstância de audição é o que permite que a música possa ser utilizada no cinema para reforçar ou contestar as ideias

---

9 VerButler (2015), Santos, Ferreira e Silva (2013), Bastos (2010), Waugh (2004), Sedgwick (1998).

10 A literatura reconhece a relação entre misoginia e homofobia, assim como as relações entre racismo, ódio de classe e misoginia, mas tais aspectos não foram observados neste artigo.

11 "No hayhomosexualidadsin homofobia"; "El deseo no es una reserva de verdad, sino unartefactoconstruido culturalmente, modelado por laviolencia social, los incentivos y las recompensas, pero también por elmiedo a alaexclusión" (PRECIADO, 2009, p. 160, 164).

ou imagens exibidas pela tela; a habilidade da música é então a de elaborar de maneira não-racional determinado sentido (musical ou extra musical), que pode ser, por exemplo, a identificação com os personagens. Todavia a música não tem a capacidade de ter sentido em si mesma ou estabelecer esse sentido apenas pelos seus traços intrínsecos.

Dentro dos debates sobre o essencialismo na musicologia, Brett argumenta que mesmo quando se interpreta a música como dispositivo não referencial ou cuja referencialidade é complexa, a música pode ser cooptada ou utilizada com sentidos específicos: "Pela mesma razão de que não pode oferecer rapidamente nenhum sentido específico, a música não poderia ser tão simplesmente cooptada para o programa racional, masculino, heterossexual, como aconteceu, por exemplo, com a literatura ou o drama no final do século XIX"[12] (BRETT, 2006, p. 13, tradução nossa). Evidentemente, termos como masculino ou racional não podem ser entendidos de forma absoluta, metafísica, pois é esse tipo de crença que é necessário desacreditar. Existe certo modo de perceber a realidade que só pode se tornar reconhecido porque há esforço deliberado e consistente para que isso aconteça. Seja para legitimar a ideia da neutralidade da música, ou da sua universalidade, seja para usar a música para envolver e sustentar discursos artísticos dos mais variados sentidos intelectuais ou políticos.

Não é racional produzir análise estética *exclusivamente* em relação aos seus signos técnicos e virtuosismo, ou em relação à competência e excelência de certas formas e autores. Sempre há produção de sentido, com obras artísticas e não artísticas, com artefatos artísticos da mais variada qualificação, com objetos criados sem intenções estéticas, etc. Ignorar isso é permitira reprodução acrítica e odiosa do senso comum através das manifestações culturais e estéticas, sejam estas sofisticadas ou não.

12 "For theveryreasonthatis does notreadilyconveyspecificmeaning, musiccouldnotsoeasilybeco-opted for a rational, masculine, heterosexistprogram, as, farinstance, literatureor drama were in the later nineteenthcentury" (BRETT, 2006, p. 13).

A elaboração artística de *Children of God* aponta as relações afetivas entre homens. O filme ilustra a força da opressão social e sua reprodução. Quando você aprende fica fácil, diz Johnny na cena da dança, mas o ensino do ódio e o medo têm muitas formas. É o triunfo do medo quando as estruturas da educação não permitem ao sujeito manipular seus pensamentos e sentimentos, essa adequação ao mundo é a imagem que o estético deveria ser capaz de expor e desestabilizar, a ocultação do ódio irracional em práticas e sentimentos naturalizados.

Referências

ADORNO, Theodor. Conclusions. In: ADORNO, Theodor; FRENKEL-BRUNSWICK, Else; LEVINSON, Daniel J.; SANFORD, R. Nevitt. *The authoritarian personality: studies in prejudice series, volume1*. New York: Harper & Brothers, 1950, p. 971-988.

BASTOS, João de Luiz et al.Experiências de discriminação entre universitários do Rio de Janeiro. In: *Rev. de Saúde Pública,* 2010; 44(1): 28-38.

BLACKING, John. *How musical isman?* Seattle: Universityof Washington Press, 1974.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad: Maria Helena Kühner. 10ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

BRETT, Philip. Musicality, essentialism, and the closet. In: *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. 2ndedition. New York: Routledge, 2006.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.* Trad.: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CHILDREN ofGod. A film by Kareem J. Mortimer. Nassau, Bahamas: Mercury Rising Media Production, 2009.

COOK, Nicholas. *Music, imagination & culture.* New York: Clarindon Press, 1990.

DAVID, Natham Matthew. Nathan Matthew DavidBio. In: <http//:nathanmatthewdavid.com>, Copyright 2011 Nathan Mathew David, acesso em 11/06/2014.

EDELMAN, Lee. *No al futuro: la teoría queer y lapulsión de muerte*. Trad.: Javier Sáez, Adriana Baschuk. Madrid: Egales, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. 7ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GORBMAN, Claudia. Aesthetics and Rhetoric. In: *American music*, vol. 22, No. 1, (Spring, 2004), pp. 14-26.

________________. Why Music? The sound film and its spectator. In: GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HORKHEIMER, Max. Autoridad y família. In: HORKHEIMER, Max. *Teoría crítica*. Trad.: EdgardoAlbizu, Carlos Luis. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 76-150.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: o corpo e o gênero dos gregos a Freud.* Trad.: Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LAUGHLIN, Nicholas. Could you beloved. In: LAUGHLIN, Nicholas (Ed.). *CRB, The Caribbean Review of Books.* Setember, 2010. Acesso em 17/05/2014.

MERCURY RISING MEDIA. *Children of God*. Press Kit. S.d.

NIXON, Angelique V. Children of God (review). In: *Black Camera*, Indiana University Press, Volume 2, Number 2, Spring 2011, (New Series), pp. 159-162.

PRECIADO, Beatriz.Terror Anal. Apuntes sobre los primeros días de larevolución sexual. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseohomosexual:conterror anal de Beatriz Preciado.* España: Melusina, 2009.

SANTOS, Hugo; FERREIRA, Manuela; SILVA, Sofia Marques da. "Gay mas não bicha". De uma heteromasculinidade hegemônica a uma proliferação de masculinidades gays. In: *Revista Iberoamericana de Salud y Ciudadanía,* Vol. 2, No. 2, Julio-Diciembre, 2013, ISSN 2182-4185, pp. 37-67.

SEDGWICK, EveKosofsky. *Epistemologíadel Armário*. Trad: Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.

WAUGH, Thomas. Homosociality in the Classical Stag Film: Of-Sreen, On-Screen. In: WILLIAMS, Linda (Ed.). *Porn Studies*, Durkham: Duke University Press, 2004.